

A R Q U I T E C T U R A

EL

MUSEO

308

A

2000 PTAS



SUMARIO

ARQUITECTURA 308

El Prado como obsesión	Miguel Ángel Baldellou	8
Biografía constructiva del Museo del Prado	Pedro Moleón	16
CONCURSO PARA LA AMPLIACIÓN Y REMODELACIÓN DEL MUSEO DEL PRADO		
Bases		24
Mesas redondas		27
Actas del Jurado		30
Proyectos seleccionados		34
El Prado. Sinfonía incompleta	Rafael de la Hoz	64
DESPLEGABLE		
EL MUSEO DEL PRADO		
MUSEOS		
Museo Sefardí		75
Santa Eulalia		80
Museo de Agotes		85
CRÓNICA URBANA		
El espectáculo de la cultura	José María Fernández Isla	89
RESTAURACIÓN		
Palacio de Comunicaciones de Madrid		92
ENTREVISTA		
Fernando Chueca		97
PREMIOS		
EXPOSICIONES		
MEMORIA DE AUSENTES		
CALENDARIO		
INGLÉS		

Biografía constructiva del Museo del Prado *

Pedro Moleón Gavilanes

El edificio del Museo del Prado es hoy, tal como se presenta al visitante, lo que solemos llamar una obra colectiva, una obra sobre la que es posible documentar, en operaciones de desigual trascendencia, la actividad constructora de más de veinte arquitectos. Es sabido que el primero fue Juan de Villanueva; de hecho es Villanueva su arquitecto por antonomasia a pesar de que el Museo que proyectó estaba destinado a ser parte de un gran palacio de las Artes y las Ciencias y a pesar de que no llegó a concluirlo. Cabría decir también que, siendo el edificio actual obra de muchos, su arquitectura es obra exclusiva de Juan de Villanueva, es decir, la idea que domina la totalidad y suscita nuestra emoción le pertenece en exclusiva como autor. Preguntar dónde está depositada esa idea-fuerza y en qué momentos se hace reconocible en el Museo del Prado es tanto como preguntar por toda la biografía constructiva del edificio; es tanto como preguntar cuál fue el Museo que inicialmente concibió Villanueva para, con esto sabido, interpretar el alcance de las reformas y ampliaciones que ha sufrido el edificio a lo largo de sus más de doscientos años de vida.

Hace pocos meses y desde las páginas de esta revista (Arquitectura, núm.304, pp.113-117), yo mismo comentaba la reciente edición facsímil por parte del COAM de un importante documento manuscrito con el que Villanueva describía en 1796 su obra. En ese texto expone cuatro ideas fundamentales como explicación de su proyecto y a ellas vamos a ceñir el análisis de lo originalmente realizado bajo su dirección, entre 1785-1808: Primero: museo y galería forman una unidad, se identifican —ideal y estructuralmente— en una correspondencia tipológica recíproca. Segundo: como condición del lugar que es a la vez motivo de soluciones para el proyecto, la topografía del terreno adquiere una gran trascendencia en el esquema de funcionamiento interno del edificio al permitir que existan entradas diferentes en diferentes orientaciones y niveles de acceso, según se altera o se mantiene la cota original. Tercero: el edificio queda concebido como dos estratos autónomos —Museo y Escuela de Botánica y Química—, con sus entradas respectivas situadas en los testeros perpendiculares al Paseo del Prado y en dos niveles distintos de orientaciones opuestas —Norte y Sur—, con sus respectivos programas de salas desarrollándose en profundidad, paralelamente al Paseo. Cuarto: la frontalidad hacia el Paseo del Prado de esa dilatada fachada lateral de dos plantas bajas, una sobre otra, queda garantizada por el engarce central del Salón de Juntas, ortogonal al eje mayor de los recorridos, que se presenta con un efecto virtual dominante sobre la composición general. Vamos a desarrollar brevemente cada uno de estos apartados para entender cuánto continúan marcando el edificio actual, cuánto su presencia o su ausencia siguen siendo reconocibles.

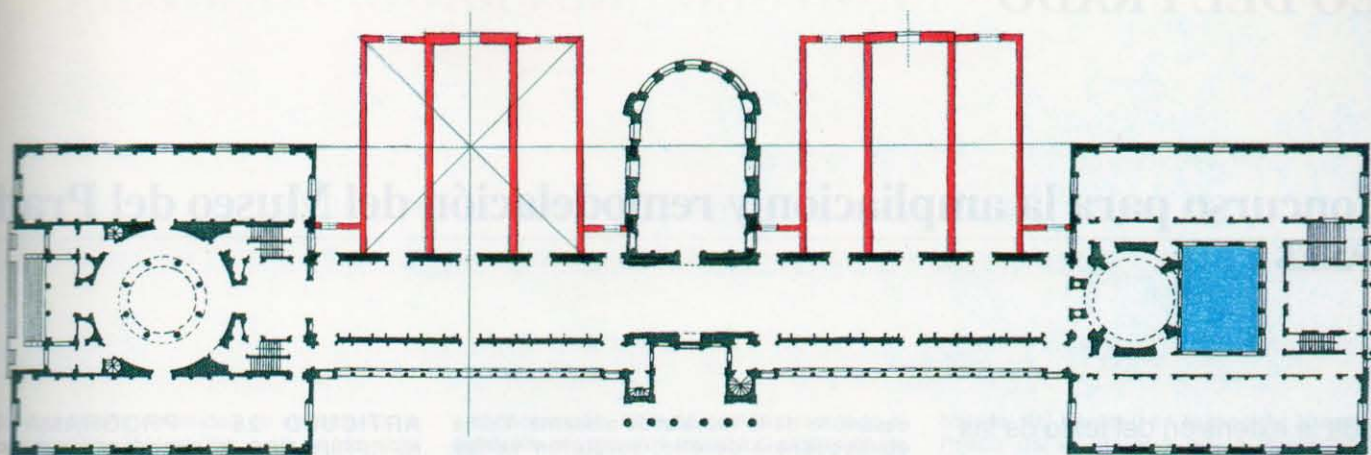
Con respecto al primer punto, la unidad museo-galería —que llega a dominar la imagen de todo el edificio al que su arquitecto llama Museo con una expresiva sinécdoque— está planteada por Villanueva para la planta a la que se accedía mediante una rampa curva, hoy lamentablemente desaparecida, a través del pórtico jónico de la fachada norte del edificio. Desde este pórtico entramos a

la rotunda jónica que actúa como zaguán principal de su planta y sirve de acceso al segundo zaguán, previo a la gran galería. Tras este ámbito se produce la entrada a la galería-museo —iluminada originalmente no a través de los cuatro grandes lucernarios actuales, sino desde los altos huecos laterales abiertos en su bóveda de cañón—, que se puede recorrer en toda su longitud hasta llegar a la rotunda que cierra el itinerario y la composición; dicha rotunda nos devuelve a una dirección paralela a la del recorrido ya hecho, pero en sentido contrario, hasta la puerta norte, ahora de salida. Vemos así que todo el espacio de uso público en la planta de la gran galería es puro recorrido, circulación de ida y vuelta en un circuito controlado y cerrado sobre sí mismo, a la manera de un fondo de saco, entre las dos rotondas que lo limitan. Galería y museo forman así aquella unidad conceptual que asimila el uso a la forma, la función a la representación, y que no sólo afecta a la disposición espacial interior, sino que se traslada a la fachada oeste, hacia el Paseo del Prado, con la disposición de la columnata jónica que acompaña lateralmente el desarrollo lineal de la larga sala.

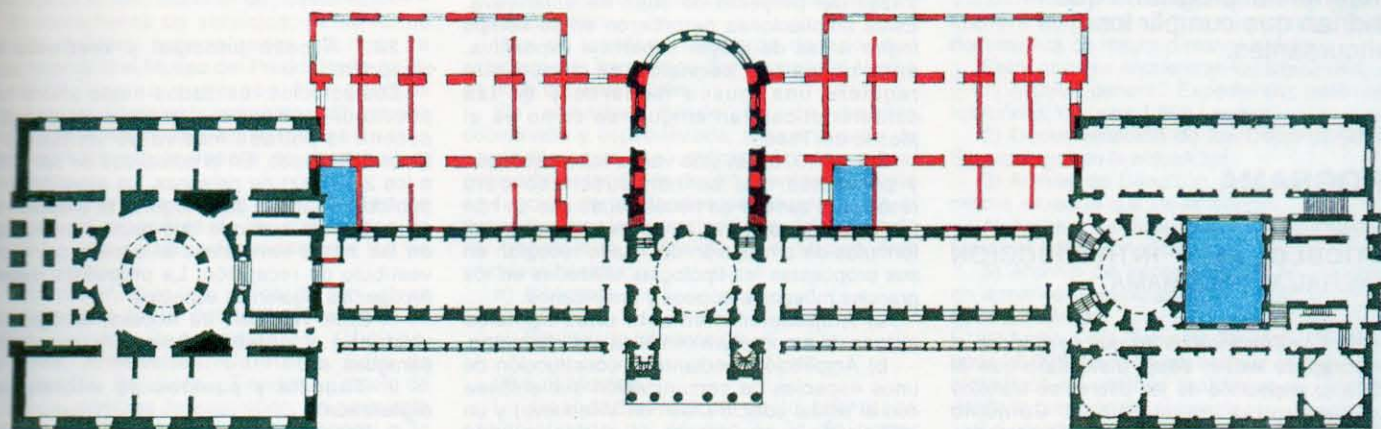
Con respecto al segundo punto —la topografía del terreno como condición y motivo ordenador—, comprobamos que el lugar elegido para el edificio contiene en sí mismo el germen de las decisiones de proyecto cuando Villanueva decide, en sus palabras, “sacar partido” del crecido desnivel existente. En efecto, el edificio tiene que asentarse sobre un terreno en pendiente con doble caída —más fuerte hacia el Paseo del Prado y más suave hacia el Jardín Botánico—, con su vértice más alto en el extremo noreste. Ahora bien, la pendiente natural del terreno no se utiliza como plano de apoyo. Villanueva desmontará esa pendiente creando un banal en ángulo para colocar el edificio sobre el plano horizontal excavado. La suave caída que se mantiene para el apoyo de la construcción se absorbe mediante un zócalo general de granito y una lonja, que no llegó a realizarse, ceñida a la alineación de los pabellones laterales, delante de la fachada oeste, que actuaría como estilóbato del pórtico dórico central; a ella estaba confiada la limpieza del encuentro entre la pendiente natural del terreno y el frente más dilatado del edificio. Esta misma pendiente natural permite iluminar con cinco huecos los únicos sótanos originales de Villanueva, en la crujía del cuerpo sur que mira hacia el Paseo del Prado y hacia el Botánico.

Con respecto al tercer punto —el edificio concebido como dos estratos autónomos—, se explica de la siguiente forma. Si en el nivel superior de la rampa curva hemos visto que se encuentra la galería-museo, con acceso de entrada y salida desde la fachada norte, el estrato inferior alojaría las escuelas de Botánica y Química, y tendría su acceso bien diferenciado en la fachada sur; desde ella se llega a un zaguán que permite adentrarse en el edificio a través de los corredores que se desarrollaban a lo largo de las arquerías de levante (demolida) y poniente, y liberaban entre ellos dos amplias salas rectangulares. La circulación de esta planta bordeaba estas dos grandes estancias como si se tratase de patios cubiertos, y permitiría llegar hasta la rotunda-crypta del extremo norte, que se encargaría de devolvernos nuevamente hacia la entrada en un sentido paralelo y de sentido contrario al ya realizado.

Así explicado, el edificio creado por Villanueva no es, como



Planta principal con una solución alternativa para las ampliaciones (dibujo del autor).



Planta inferior con las ampliaciones realizadas en el edificio original.

el Prado. En el exterior, las obras de las que es responsable atañen a la limpieza, restauración y acondicionamiento de las fachadas, que se realizaba en 1988, y a la reordenación en 1991 el trazado del jardín posterior en talud. Partearroyo fue también el encargado entre 1987 y 1994 de proyectar la tercera, cuarta y quinta fase de la reforma de iluminación y acabados que afectaba a casi treinta salas del Museo —reforma perfectamente reconocible en los espacios donde se ha producido por la sencillez de los nuevos techos y la limpieza de la luz artificial que aportan para la contemplación de los cuadros— así como del acondicionamiento de la planta baja del cuerpo norte para las nuevas salas de exposiciones temporales.

Lo más singular del trabajo de Francisco Partearroyo para el Prado, aunque su idea no haya sido realizada, se va a producir en octubre de 1992, cuando el arquitecto presenta por encargo de la dirección del Museo un estudio para la consecución de nuevas áreas de actividad en el edificio, obtenidas con un método basado en la vuelta al origen. Se ampliaría de este modo el Museo y, a la vez, se conseguiría devolver su composición y proporción original a la fachada norte mediante una restitución completa del conjunto de acceso, es decir, reproduciendo la antigua rampa de Villanueva según la referencia del modelo original y alojando bajo su pendiente dos plantas enterradas para las nuevas salas, oficinas y equipamiento que el edificio precisa, concretado con detalle en más de diez mil metros cuadrados construidos sin apenas presencia como volumen exterior, antes al contrario, recuperando una topografía que encaja con la naturalidad de lo que siempre fue así sobre el plano rehundido actual. Sería ésta la propuesta más seria y rigurosa de cuantas han intentado hasta ahora una ampliación del Museo, una propuesta realista y consecuente en la adecuación de los fines perseguidos a los medios de que se dispone, y en el control del efecto de lo construido sobre un entorno muy consolidado como imagen urbana, en el que otros edificios monumentales y próximos, como los Jerónimos y la Real

Academia Española, reclaman mantener idéntico protagonismo que el que ahora tienen.

La operación más reciente y de mayor trascendencia para el Museo se produjo con la convocatoria por parte del Ministerio de Cultura de un concurso restringido para la reforma de las cubiertas, un concurso ganado en 1995 por los arquitectos Dionisio Hernández Gil y Rafael Olalquiaga con un proyecto que propone la colocación de plomo en todos los faldones, la recuperación del trazado y geometría originales de la parte del edificio proyectada por Villanueva y la reducción de las superficies de los lucernarios. Lo más significativo del proyecto ganador —y, desde el mes de agosto pasado, en vías de ejecución—, es la interpretación que hace de las tres crujías paralelas que amplían el edificio original. Las tres quedan asumidas por los autores como un todo unitario que, a pesar del diferente momento de construcción de cada parte, puede recibir ahora un tratamiento global distinto del que corresponde al perímetro del Museo original de Villanueva. Así entendido el problema, los nuevos lucernarios del cuerpo de las ampliaciones se ordenan perpendicularmente a la gran galería, seriados en una secuencia de cinco a cada lado de ábside y ajustados sobre las crujías de Arbós y Chueca-Lorente: diez lucernarios en total, que recibirán luz siempre del Norte. Los dos patios cerrados por José María Muguruza quedarán con cubiertas planas para servir así de mediación entre la nueva solución y la potente cornisa oriental de la gran galería, una cornisa que vuelve a quedar vista, recuperada por un proyecto en el que, al fin, existe para el Prado una idea de arquitectura con la fuerza suficiente para imponerse como tal sobre las ocurrencias de otras épocas. ■

* El presente texto es un resumen muy reducido de la primera parte del libro de Pedro Moleón: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996.